

Agata Dąbek

Uniwersytet Jagielloński

(ANTY)EKSPRESJA ROZPACZY.  
Mechanizmy tworzenia się „ja ujarzmionego”  
w *Clarze S.* Elfriede Jelinek

Artystą czyni człowieka również to,  
że cierpienie kładzie się na nim cieniem.

Elfriede Jelinek, *Clara S.*<sup>1</sup>

„Ojciec wbił mi do głowy męskie wyobrażenie geniuszu, a mój małżonek [kompozytor] od razu mi je zabrał, bo potrzebował je dla siebie. Potęga cenzora tkwi w głowie” (s. 108–109). W cytowanych zdaniach, które wypowiada pianistka Clara, tytułowa bohaterka dramatu Elfriede Jelinek, zawiera się właściwie ogólny zarys problematyki całego utworu. W *Clarze S.* Jelinek stara się przedstawić zasady funkcjonowania w naszej kulturze dwóch mitów. Pierwszy z nich to dziewiętnastowieczny mit „męskiego geniuszu” powiązany z kultem twórczej „oryginalności”. Drugim jest z kolei mit polaryzacji płci, ustanawiający i zarazem sankcjonujący sztywny podział na męskie i kobiece role podejmowane w przestrzeni społecznej. Clara – artystka, żona i matka – próbuje zdefiniować samą siebie, a dokładniej rzecz ujmując, stara się jednoznacznie określić przynależne sobie miejsce w społecznej strukturze i w tym właśnie celu sięga po oba wspomniane mity. Na przykładzie jej perypetii Jelinek ukazuje potęgę zbiorowych wyobrażeń, (de)formujących psychikę jednostki i jej los. Lektura *Clary S.* wyraźnie uzmysławia, że mity – jak choćby mit „geniuszu” czy polaryzacji płci – swoją moc społecznego oddziaływania w naszej kulturze zawdzięczają temu, iż – co podkreślał już choćby Roland Barthes – swój charakter historyczny, a zatem charakter

---

<sup>1</sup> Wszystkie cytaty ze sztuki *Clara S.* podaję za: Elfriede Jelinek, *Clara S.*, tłum. Sława Lisiecka [w:] *eadem, Clara S. – Nora – Zajazd*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999; w nawiasie po cytacie znajduje się jego dokładna lokalizacja.

zmienny i wpisany w sieć obowiązujących relacji władzy w danym momencie, ukrywają skrętnie pod „maską naturalności”<sup>2</sup>.

Postać tytułowej bohaterki swego dramatu Jelinek konstruuje na podstawie biografii Clary Schumann, znakomitej pianistki XIX wieku. Jako żona kompozytora Roberta Schumanna i matka ośmiorga dzieci Clara zaniechała komponowania i utrzymywała rodzinę jako koncertująca pianistka. Jej własna kreatywność – jak słusznie zauważa Marlies Janz<sup>3</sup> – mogła się zatem realizować i objawiać jedynie w formie ograniczonej, zredukowanej do zapewniania rodzinie przetrwania. Konstruuąc sceniczną postać tytułowej bohaterki, Jelinek w głównej mierze koncentruje się właśnie na tych faktach z biografii słynnej pianistki, które zdają się potwierdzać jej ograniczoną możliwość twórczej samorealizacji. A mianowicie, skupia ona swoją uwagę na kwestii macierzyństwa, konieczności podjęcia pracy zarobkowej, a także przewrotnie podkreśla wyraźną dysproporcję między znikomymi pod względem oryginalności osiągnięciami artystycznymi Clary a twórczymi dokonaniem utrzymywanego przez nią męża, Roberta Schumanna. Dlatego też w utworze noblistki postać Clary – zgodnie z sugestią w tytule dramatu – została czytelnie zredukowana w stosunku do swego historycznego pierwowzoru. Bohaterka Jelinek nie uosabia jednej konkretnej postaci – słynnej pianistki Clary Schumann, lecz staje się emblematem, wymownym wizerunkiem kobiety artystki, która „w ogóle” nie może się zrealizować<sup>4</sup>. To właśnie ów brak spełnienia, niemożność zrealizowania własnych twórczych aspiracji wydaje się powodem narastającego w pianistce uczucia rozpacz. Uczucie to – co postaram się pokazać – Jelinek z niebywałą przewrotnością wpisuje w materię swojego utworu, czyniąc zeń w pełni świadomie kategorię budującą dramat, i to w dwojakim sensie: jako konkretną formę literacko-teatralną oraz jako przyjętą metaforę ludzkich losów.

Rozpacz Clary stara się Jelinek wyrazić na scenie zarówno za pomocą języka, jak i zapisanych w didaskaliach zachowań cielesnych podczas jej pobytu w willi włoskiego poety Gabrielle D’Annunzia<sup>5</sup>. Pianistka zjawia się u D’Annunzia, licząc na finansowe wsparcie z jego strony. Ponieważ musiała wcześniej pokryć koszty leczenia Roberta, który popadł w szaleństwo, rodzina Schumannów została bez środków do życia. Choroba umysłowa Roberta nie tylko pochłonęła znaczną część dochodów, ale również odebrała jemu samemu zdolność do komponowania. Początkowo Clara stara się zataić ów fakt przed D’Annunziem i mami go wizją nowoczesnego utworu, który rzekomo narodził się w głowie jej męża. Sfinansowanie kompozycji i udzielenie małżonkom schronienia na czas powstania dzieła ma – według jej solennych zapewnień – przynieść włoskiemu poecie sławę

<sup>2</sup> Zob. Roland Barthes, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, KR, Warszawa 2000.

<sup>3</sup> Por. Marlies Janz, *Clara S.* [w:] *eadem, Elfriede Jelinek* [oryginał], Metzler, Stuttgart 1995.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> W didaskaliach Jelinek zaznacza, że akcja *Clary S.* rozgrywa się w 1929 roku. W rzeczywistości do spotkania Clary Schumann (1819–1896) z Gabrielem D’Annunzio (1863–1938), którego postać Jelinek zredukowała do prototypu faszystowskiego poety, nigdy nie doszło. Montaż różnych czasów – jak zauważa Marlies Janz – wskazuje wyraźnie na podjętą przez autorkę próbę ścisłego łączenia dziewiętnastowiecznego kultu „geniuszu” z faszyzmem. Zob. *ibidem*.

i uczynić go nieśmiertelnym. Oczywiście D’Annunzio odnosi się do tej propozycji z wyraźną rezerwą. Wie doskonale o tym, że Robert oszalał i nie potrafi już komponować. Wizja nieśmiertelności, jaką roztacza przed nim pianistka, również go nie przekonuje. Przecież on jako słynny poeta – wcielenie nietzscheańskiego „dionizyjskiego geniuszu” – już z racji własnych wybitnych osiągnięć przetrwa w pamięci potomnych. Słowa D’Annunzia: „pożadam dionizyjskiego stworzenia, które niby w orgii uwieńczy tajemne nabożeństwo aktem życia!” (s. 111) ukazują wymownie prawdziwy, *de facto* wyłącznie „cielesny”, charakter jego znakomitych dokonań, które – jak sam mniema – zapewnią mu nieśmiertelność. Słowa te wyjaśniają również to, dlaczego D’Annunzio tak usilnie stara się osiągnąć ciało Clary, która zabiega jedynie o jego finansowe wsparcie.

Clara łatwo się nie poddaje. Nie zraża się zachowaniem D’Annunzia i skutecznie odpycha jego ataki. W akcie desperacji podejmuje nawet próbę ratowania nadszarpniętego wizerunku swego męża jako genialnego artysty. Aby dowartościować Roberta w oczach poety, sięga po szereg kulturowych cytatów, obiegowych określeń „geniuszu” i za ich pośrednictwem dokonuje barwnej charakterystyki swego męża:

CLARA: Mój prawdziwie niemiecki małżonek-kompozytor musi za każdym razem przezwyciężać największe opory artystyczne, aby z dźwięków wznieść katedrę (s. 112).

Mój Robert jest prawzorem czystego artysty, żyjącego z dala od świata. (...). Robert, jezioro górskie lub krynica (s. 113).

(...) kryje się w nim [Robercie] geniusz, który wypełnia go bezgranicznie, częstokroć boleśnie dla innych osób. Geniusz ów robi niekiedy o jeden krok za dużo i wtedy pojawia się szaleństwo. Robert nie zna miary ani w pragnieniach, ani w żądaniach (s. 113).

Powyższe wypowiedzi wymownie świadczą o tym, że podjęta przez bohaterkę Jelinek próba ukazania męża w jak najlepszym świetle sprowadza się właściwie do restytucji dziewiętnastowiecznego mitu geniuszu w jego najbardziej reprezentatywnych wariantach. Clara określa przecież Schumann’a mianem „kapłana sztuki”, a także przedstawia jako jednostkę wyrastającą ponad przeciętność; jednostkę z tej właśnie przyczyny wyobcowaną, żyjącą z dala od świata. Zaznacza również wyraźny, uchodzący niemal za naturalny, związek między „genialnością” męża a szaleństwem – chorobą, którą w XIX wieku często uznawano za dopełnienie, a zarazem porękę talentu artysty. Oczywiście D’Annunzio ani przez moment jej nie wierzy. I trudno się temu dziwić, skoro ona sama zdaje się poważnie wątpić w sens wypowiedzianych przez siebie słów. Przecież dokonując charakterystyki swojego „genialnego” męża, tak naprawdę mówi nie o Robercie, lecz o sobie samej. Wyobrażenia „geniuszu”, jakie przywołuje Clara, zaszczerpił w niej ojciec, który od najmłodszych lat wychowywał ją na znakomitą pianistkę. Bohaterka Jelinek żyła w przeświadczeniu o własnej genialności i wierzyła zapewne, że nadejdzie taki dzień, kiedy zacznie zbierać należne jej laury i cieszyć się sławą. To przecież w jej głowie miały się narodzić oryginalne utwory, niezwykle kompozycje, którymi zachwyci się cały świat. Piękny sen Clary o kreatywności bez granic urwał się nagle. Kiedy wyszła za mąż, podjęła rolę żony i matki; jedyne

role przypisane jej jako kobiecie w patriarchalnym społeczeństwie. Wtedy nagle pojęła, że w „męskim świecie geniuszu” nie ma dla niej miejsca. O tym, że Clara u Jelinek rzeczywiście nie odstępowała od swych roszczeń do męskiego geniuszu, najlepiej świadczy jej stosunek do dojrzewającej córki, Marii. Każąc jej niemal całymi dniami siedzieć przy fortepianie i zawzięcie ćwiczyć palcówki, z całą bezwzględnością powieliła model wychowawczy swego ojca. Wciąż musztruje córkę i ćwiczy ją na geniusza. Tym samym stwarza Marię niejako na swój obraz i podobieństwo. Przenosi na nią własne niespełnione aspiracje artystyczne i *de facto* decyduje o jej losie, narzuca jej życiu analogiczny przebieg:

CLARA: Mój ojciec był eksporterem fortepianów. Wszędzie te martwe instrumenty. Ledwo można się było między nimi przecisnąć. (...) o każdej porze dnia otaczały mnie etiudy Szopena, brawurowe kawałki Liszta i chronicznie przeceniany Mozart. Nauczyłam się mówić dopiero w wieku pięciu lat. Ale mój słuch był jak ostrze brzytwy. Ojciec sam pisał mój pamiętnik, podczas gdy te bęwały wszystkich klas, bębniące na fortepianach, sięgały mi pod spódniczkę. Nie umiałam się przecież nawet odezwać (s. 124–125).

MARIA: Czy nie widzisz... najdroższa mamo..., że ja wprawdzie już... w tym dość młodym wieku... znakomicie chodzę... ale mówię... jeszcze nie całkiem... eee... władam. Ale mój słuch... podobnie jak u ciebie... gdy byłeś dzieckiem... również się... niesłychanie silnie wykształcił. Bardziej jednak... jeśli chodzi... o dźwięki muzyczne... niż o język... Żebyś nauczyła się mówić... tym się nigdy nie przejmowałam... dążąc do... zrobienia ze mnie... genialnej pianistki... teraz jestem już tylko... parą rąk... na których... wisi... ciało (s. 126).

Z powyższych rozważań wyraźnie wynika, że wspomniane wcześniej wypowiedzi Clary – artystki, żony i matki – poświęcone „geniuszowi” Roberta stanowią najprawdopodobniej zamaskowaną próbę wyrażenia uczucia rozpaczy, które rodzi się w niej na skutek braku możliwości twórczego spełnienia. Rozpacz, przemycana do tej pory w zawoalowanej formie pod postacią reprodukcji męskich wyobrażeń „geniuszu”, zdaje się dochodzić wyraźniej do głosu w chwili, kiedy bohaterka odnosi się do jednej z obiegowych formuł na temat kondycji artysty, którą wygłosił D’Annunzio:

COMMANDANTE [D’Annunzio]: Artystą czyni człowieka również to, że cierpienie kładzie się na nim cieniem.

CLARA: Najpierw ojciec rzucał cień na moje życie, a teraz zaciemnia je problem partnerstwa. Zwykły człowiek ucieka od takich komplikacji jak dżuma, artysta zaś poszukuje ich usilnie, aby legły u podstaw jego dzieła. Nazywa się to głębią. W przypadku dzieła kobiety efekt ten jest słabszy. Kiedy rodzi się dzieci, cała głębia znika (s. 121).

Clara, która jeszcze przed chwilą wygłaszała mowę pochwalną na cześć męża, w tym momencie jak gdyby odsłania skrywany do tej pory żal, jaki wobec niego żywi. Obarcza go winą za to, że sama nie może się twórczo rozwijać, bowiem od czasu zamążpójścia jej kreatywność *de facto* sprowadza się wyłącznie do biologicznej reprodukcji; do wydawania na świat potomstwa. Użyty przed chwilą wyraz „reprodukcja” okazuje się o tyle trafny i istotny w tym miejscu, że charakteryzuje on nie tylko „aktywność” Clary jako kobiety-matki. Za jego pośrednictwem można określić również działalność Clary-artystki. Bohaterka Jelinek,

zarabiając na życie jako koncertująca pianistka, nie robi przecież nic innego, jak jedynie reprodukuje cudze dzieła, grywa czy raczej odgrywa utwory znanych kompozytorów, sama zaś niczego nie komponuje, nie tworzy. Nie schodzi zatem w głąb siebie, lecz cały czas utrzymuje się na powierzchni, sięga po obcy materiał muzyczny. W zacytowanych powyżej słowach stara się ona zatem wyrazić nie tylko rozpacz wynikającą z faktu, że odmawia się jej prawa do twórczej samorealizacji jako kobiecie. Powodem rozpacz Clary okazuje się również tęsknota za niedostępną dla kobiet twórczą oryginalnością, którą mężczyźni zarezerwowali wyłącznie dla siebie. Niezależnie jednak od tego, co w danym momencie wywołuje jej rozpacz, ekspresja tego uczucia zawsze – w większym bądź mniejszym stopniu – wydaje się przyjmować tę samą formę. A mianowicie, staje się ona oskarżeniem skierowanym przeciwko uchodzącemu za naturalny podziałowi na kobiece i męskie role podejmowane w przestrzeni społecznej; podziałowi, który z całą bezwzględnością obowiązuje w patriarchalnym społeczeństwie.

Kiedy czyta się wypowiedzi Clary w sztuce Jelinek, można ulec złudzeniu, że podjęta przez nią próba wyrażenia rozpacz się powiodła. Nic bardziej mylnego. U Jelinek ekspresja rozpacz, jej **uzewnętrznienie** za każdym razem okazuje się jedynie pozorne, bowiem Clara wcale nie posiada „wnętrza”. Nie ma ona przecież – skoro określa samą siebie mianem żony, matki i niespełnionej artystki – do dyspozycji świadomości autonomicznej, niewykłanej w kontekst procesów społecznych i kulturowych, które rzekomo zachodzą gdzieś poza nią, **na zewnątrz** niej samej. Wręcz przeciwnie, jej „wnętrze”, jej „ja” wydaje się niczym innym jak tylko produktem obowiązujących relacji władzy – wiedzy, wytworem patriarchalnej kultury. Poniekąd odpowiada ono wizerunkowi „ja ujarzmionego”, który opisał Michel Foucault w *Historii seksualności*<sup>6</sup>. Foucault za „ja ujarzmione” uznał bowiem takie „ja”/„wnętrze”/jaźń, które/a kształtuje się w wyniku implantacji normy, w wyniku wszczęcia w najgłębsze struktury świadomości jednostki dominującego w kulturze i instytucjonalnie usankcjonowanego wzorca postępowania, myślenia i odczuwania. „Ja”/„wnętrze”/jaźń to w ujęciu Foucaulta nic innego, jak tylko zinternalizowana norma, którą jednostka „wciela w życie”. Mechanizm działania tej normy Jacek Kochanowski opisuje następująco:

Zinternalizowana norma, działając „z wnętrza” jednostki, prowadzi ją do zajmowania określonej pozycji w przestrzeni społecznej (co jednostka interpretuje jako realizację własnych aspiracji), unikania czynności i zachowań z normą niezgodnych (które jednostka rozpoznaje jako nie-normalne i niebezpieczne dla siebie), dążenia do normatywnie usankcjonowanych celów (które jednostka rozumie jako realizację autonomicznie wyznaczanych wartości) i pełnienia takich ról społecznych oraz pełnienia ich w taki sposób, by w maksymalnym stopniu wypełnić zasadę społecznej użyteczności<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Zob. Michel Foucault, *Wola wiedzy* [w:] *idem, Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 1995.

<sup>7</sup> Jacek Kochanowski, *Tożsamość i seksualność jako efekty ujarzmienia – wokół koncepcji Michela Foucaulta* [w:] *idem, Fantazmat Zróżnicowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Universitas, Kraków 2004, s. 30.

Kiedy przyjrzymy się działaniom i wypowiedziom Clary w sztuce Jelinek, to bardzo szybko się okaże, że jej „wnętrze” – „ja”, którego autonomii tak zaciekle broni – pozostaje właśnie ową zinternalizowaną społeczno-kulturową normą, której mechanizm działania opisuje Kochanowski. Clara pozornie buntuje się przeciwko obowiązującemu porządkowi społecznemu, twierdząc, że nie zezwala jej na artystyczną samorealizację. Ostatecznie jednak, niejako dobrowolnie, sama zajmuje w nim miejsce należne jej z racji bycia kobietą. Clara podejmuje mianowicie rolę żony i matki, a także usuwa się w cień swego męża-artysty. I czyniąc tak, z całą pewnością działa w zgodzie z „sobą”, z własnym „ja”. Jednakże jej „ja” należy tu pojmować nie jako „ja” autonomiczne, wolne od kulturowych uwarunkowań, lecz właśnie jako zinternalizowaną kulturową normę, którą ona po prostu „wciela w życie”.

O tym, na ile Clara tkwi w patriarchalnych strukturach społeczeństwa, świadczy bez wątpienia ideologiczny, wpisany w patriarchalny dyskurs władzy charakter jej wypowiedzi. Każda podjęta przez nią próba zdefiniowania samej siebie sprowadza się przecież do gestu sięgnięcia po kulturowe cytaty, ujarzmiające obiegowe wyobrażenia na temat kobiet zakorzenione w naszej kulturze. Bohaterka Jelinek, określając siebie za pomocą takich pojęć, jak „matka”, czy „żona”, sięga do zasobów ról społecznych, które ma do dyspozycji właśnie z racji bycia kobietą. Kiedy nazywa siebie „płochliwą sarenką”, „elfem” czy też „dojrzewającą dziewczynką”, to *de facto* reprodukuje wyobrażenia mężczyzn na temat kobiet w ogóle. Nawet wtedy, gdy mówi o sobie z dumą „artystka”, to bynajmniej nie zagląda w głąb samej siebie, lecz sięga po mit geniuszu, po męskie wyobrażenie o genialności, które zaszczerpił w niej ojciec. Clara w sztuce Jelinek, próbując jakoś zdefiniować siebie, nie schodzi zatem w głąb swego wnętrza, skoro go – jak wykazałam przed chwilą – w ogóle nie posiada, lecz przez cały czas utrzymuje się na powierzchni języka, wpisanego w patriarchalny dyskurs władzy. Inaczej mówiąc, kiedy za pomocą języka stara się ona samą siebie zdefiniować, to wcale siebie nie wyraża. Nie uzewnętrznia bynajmniej „ja” autonomicznego, „ja” uwolnionego z kulturowego kontekstu, lecz staje się raczej uosobieniem „ja (naocznie) ujarzmionego” Foucaulta, gdyż jako taka konstytuuje się z tego, co wypowiada. Tytułowa bohaterka sztuki Jelinek nie mówi o „sobie”, lecz sama staje się mową, zlepkiem cytatów i klisz, kulturowych wyobrażeń na temat kobiecości. Ów generowany przez „męski” język i wyczerpujący się w nim zarazem „tekstualny status” tytułowej postaci Jelinek dodatkowo podkreśla, wkładając w jej usta cytaty zaczerpnięte z tekstów innych autorów. Każe jej choćby cytować fragmenty listów Roberta Schumanna, aby tym bardziej uwypuklić fakt, że w wypadku postaci Clary mamy do czynienia z internalizacją męskiej projekcji kobiecości. Z kolei faszerując jej mowę fragmentami książki *Przyszedszy pod koniec* Rii Endres, Jelinek stara się wykazać jałowość radykalnie feministycznych tez, które jako czysty negatyw formuł produkowanych przez patriarchalny dyskurs władzy, jako jego prosta odwrotność przyczyniają się *de facto* do umocnienia zastanych relacji władzy – wiedzy. Niezależnie jednak od tego, jakim i czym tekstem w da-

nym momencie mówi Clara, jedno jest pewne: jej rozpacz, zrodzona na skutek braku twórczej samorealizacji, w żaden sposób nie może się przebić przez materię językowego tworzywa sztuki. Nie potrafi przedrzeć się przez gęstą, wypełnioną cytatami substancję mowy, którą Clara sama staje się na naszych oczach.

Mogłoby się wydawać, że przynajmniej podjęta przez bohaterkę Jelinek próba wyrażenia rozpacz za pośrednictwem własnego ciała zakończy się pomyślnie. Nic podobnego. „Fizyczny performans” w wykonaniu Clary nie okazuje się wcale – wbrew temu, co głosiły feministyczne performerki w latach 80. i 90. XX wieku – jakąś zbawienną alternatywą wobec symbolicznego porządku (męskiego) języka<sup>8</sup>. Nie umożliwia on przecież jej jako kobiecie przedstawienia/wyrażenia „siebie” w oderwaniu od kulturowych ujarzmiających wyobrażeń na temat „płci pięknej”. Wręcz przeciwnie, „cielesny performans” Clary obnaża z całą mocą tekstualny, nafaszerowany kulturowymi cytatami charakter podejmowanych przez nią fizycznych działań.

Działające ciało Clary staje się u Jelinek polem zapisu rozpowszechnionych w patriarchalnej kulturze wyobrażeń na temat kobiecości. Zapis na ciele Clary powstaje/dokonuje się w willi D’Annunzia – w miejscu, które w dramacie przestacza się na naszych oczach w teatr, i to teatr w pełnym tego słowa znaczeniu tradycyjny. Ów „teatr Jelinek” zakłada bowiem męskiego widza i zgodnie z jego oczekiwaniami pokazuje utrwalone w jego świadomości wizerunki kobiet, a także podsuwa mu kobietę – aktorkę/postać jako **Innego** – przedmiot pożądliwego męskiego spojrzenia. Uosobieniem męskiego widza, którego projekcje obrazów kobiecości oglądamy w „teatrze Jelinek”, staje się poeta D’Annunzio. To właśnie jego „męskie spojrzenie” wyznacza teren gry i determinuje kształt zachowania nie tylko Clary, ale również innych kobiet w willi, pojawiających się tu w podobnej funkcji petentek. W „teatrze Jelinek” nie tyle obserwujemy zatem fizyczne działania kobiet, które za pośrednictwem swych ciał wyrażają „siebie”, ile raczej śledzimy ruch spojrzenia D’Annunzia zapisującego ich ciała męskimi wyobrażeniami na temat kobiecości, którym te ciała się z mniejszą lub większą chęcią poddają. Kobiety z Clarą na czele są w tak rozumianym „teatrze Jelinek” wyłącznie biernym przedmiotem obserwacji mężczyzny. Z kolei D’Annunzio uosabia męskiego widza: patrzący/działający męski podmiot. Jego spojrzenie warunkuje sceniczną egzystencję kobiet-przedmiotów obserwacji (tłumaczy to również, dlaczego tak usilnie starają się one zwrócić na siebie jego uwagę) i *de facto* za każdym razem wprawia ich ciała w ruch. Zjawisko to dobrze ilustrują następujące fragmenty didaskaliów w *Clarze S.*:

Aélis uniemożliwia mu [D’Annunzio] wyliczanie, odkręcając jego głowę tak, aby patrzył na Carlottę, która, niewidoczna przedstawia coś po drugiej stronie drzwi (s. 119).

Luiza, która widzi, że trafia się jej szansa zaprezentowania się z profilu, siada teraz do fortepianu i gra radośnie jakąś uwerturę Rossiniego. Może „La Gazza Ladra”, spogląda ciągle [w stronę D’Annunzia], czy jest należycie obserwowana (s. 131).

<sup>8</sup> Zob. Marvin Carlson, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, PWN, Warszawa 2007, s. 266–271.

Barra (...) rzuca się na niego [Commandante] zazdrosna, że nie dostrzegł w niej artystki (s. 115).

Czy też wypowiedź jednej z goszczących u D'Annunzia kobiet:

Aélis: Commandante, w korytarzu stoi ciągle jeszcze Carlotta Barra i wykonuje rękami ruchy, które mają być wdzięczne. Powinien pan się jej przyjrzeć i załatwić engagement do Opery Paryskiej, w przeciwnym razie biedaczka się załamie (s. 119).

O tym, na ile działające ciało Clary stanowi wytwór **ujarzmiającego** męskiego spojrzenia D'Annunzia, świadczy choćby jej zachowanie w początkowych sekwencjach dramatu. Choć poeta pozostaje dla nas jako widzów niewidoczny, to Clara z pewnością czuje na sobie jego spojrzenie. Ucieleśnia ona przecież uwielbiany przez niego typ kobiety – płochliwej sarenki. Niezwykle szybko przemieszcza się po scenie i raz po raz przystaje na chwilę, by rozejrzeć się wokół siebie, jakby świadoma obecności cudzego i kontrolującego ją spojrzenia. Kiedy Luiza porusza temat zmysłowości, Clara z przesadną wstydlivością ściąga na piersiach dekollet sukni, potem zaś ucieka przed pocałunkami kobiety, wyrywa się z jej objęć. A kiedy wreszcie na scenie pojawia się D'Annunzio i próbuje ją usidlić, ona zachowuje się dokładnie tak samo: wyrywa się z jego objęć, szamocze się z nim, nerwowo biega po scenie. Kiedy indziej znowu Clara ucieleśnia typ małej dziewczynki. Jej ciało staje się sprężyste, ręce oplatają szyję poety, którego obsypuje pocałunkami. W pewnym momencie Clara przyjmuje kulturową pozę matki. Innym razem z kolei jej ciało tworzy wraz z ciałem córki żywy obraz – „matka i córka”, albo też zastyga w kulturowej pozie mignony, co Jelinek pieczołowicie zaznacza w didaskaliach:

Clara i Maria tworzą obrazek: matka i córka (s. 119).

Clara, matka, stoi z wdziękiem przy oknie i – typowa mignona – patrzy w dal, poruszając smutno rękami (s. 122).

Powyższy opis zachowań Clary wskazuje wyraźnie na to, że u Jelinek działające ciało Clary stanowi wyłącznie zlepek cytatów i klisz, kulturowych męskich wyobrażeń na temat kobiecości. Działające ciało pianistki, uformowane przez męskie spojrzenie D'Annunzia, okazuje się zatem takim samym produktem patriarchalnego dyskursu władzy jak język, którym się ona posługuje. Dlatego także za pośrednictwem swego ciała Clara nie potrafi wyrazić rozpacz, która wynika z faktu, że jako kobiecie odmawia się jej prawa do twórczej samorealizacji. Za każdym bowiem razem, kiedy za pomocą ujarzmionego ciała próbuje ona wyrazić swoją rozpacz, natrafia na stanowczy opór z jego strony. Działające ciało Clary jako produkt tych relacji władzy – wiedzy, które skazały ją na „twórczą banicję”, po prostu na to nie zezwala.

U Jelinek postać Clary okazuje się zatem więźniem zarówno męskiego języka, jak i własnego ciała, uformowanego przez męskie spojrzenie. Jedno i drugie wymusza na niej cytowanie i reprodukcję dominujących w patriarchalnej kulturze wyobrażeń na temat kobiecości. Inaczej zaś rzecz ujmując, można powie-



dzieć, że Clara jest u Jelinek wyłącznie językowo-cieleśnym tworem, produktem męskiego dyskursu dominacji. Jej sceniczna egzystencja ogranicza się przecież do werbalnych aktów cytowania stereotypowych określeń kobiecości, a także do powtarzania performatywnych działań, które uchodzą za zgodne z obowiązującą, heteroseksualną normą. A zatem do powielania takich czynności, które w patriarchalnym społeczeństwie stanowią powszechnie rozpoznawalną oznakę płci żeńskiej. Clara – o czym pisałam wcześniej – za pomocą języka wcale nie wyraża swego wnętrza – tego bowiem nie posiada – lecz sama konstytuuje się z tego, co mówi. To samo tyczy się również działań performatywnych, które podejmuje. U Jelinek istnienie Clary/podmiotu wcale nie poprzedza czynu. Przeciwnie, istnienie to – zgodnie z koncepcją płci jako performatywu Judith Butler<sup>9</sup> – samo na naszych oczach konstytuuje się performatywnie poprzez swoje czynności. Ustanawia się ono między innymi poprzez takie czynności, które oznaczają konkretną płć, w tym wypadku płć żeńską. Bohaterka Jelinek kłamie zatem w żywe oczy, kiedy na początku sztuki mówi: „Moje wnętrze tak bardzo walczy z moją powierzchownością” (s. 107). Niechybnie wprowadza nas w błąd, gdyż – co warto ponownego podkreślenia – nie posiada ona wcale wnętrza. Podejmując werbalne i fizyczne działania, Clara nie schodzi w głąb siebie, lecz nieustannie utrzymuje się na powierzchni patriarchalnego dyskursu władzy. Przez cały czas dryfuje na powierzchni narracji, która *de facto* ją stworzyła, tchnęła w nią sceniczne życie. Wyzbyta wnętrza, tekstualno-kolażowa natura postaci Clary utkana z kulturowych cytatów rozmaitej proveniencji wychodzi na jaw w chwili, kiedy śledzi się pilnie poczynania pianistki i uważnie słucha się tego, co ona mówi. Wtedy oczywiście się staje, że zarówno fizyczne, jak i werbalne działania, które Clara podejmuje, nie są wcale następstwem pracy świadomości postaci o pogłębionym, umotywowanym psychologicznie charakterze, lecz stanowią jedynie wynik zastosowania przez Jelinek zasady montażu. Działania pianistki cechuje bowiem ewidentna niespójność, brakuje im logiki i konsekwencji. Bohaterka Jelinek – o czym już pisałam – buntuje się przeciwko obowiązującemu porządkowi społecznemu, twierdząc, że nie zezwala jej na artystyczną realizację. Ostatecznie jednak sama zajmuje w nim miejsce należne jej z racji bycia kobietą. Podejmuje rolę żony i matki, a także usuwa się w cień swego męża-artysty. Stosunek Clary do męża, Roberta, również jest niejednoznaczny. Pianistka często obwinia go za to, że nie może się twórczo rozwijać. Raz po raz wyżywa się na nim bezlitośnie, określając go mianem nieudacznika, który bezpowrotnie utracił zdolność komponowania. Kiedy indziej znowu – wbrew temu, co mówiła wcześniej – wygłasza pochwały na temat geniuszu Roberta, stając się tym samym gorliwą apologetką swego losu; losu żony wybitnego artysty. I na samych słowach Clara bynajmniej nie poprzestaje. Aby ratować nadszarpnięty wizerunek męża jako „oryginalnego geniusza”, posuwa się nawet do morderstwa. Kiedy wychodzi na jaw, że Robert nie potrafi już komponować,

<sup>9</sup> Zob. Judith Butler, *Subwersywne akty cielesne* [w:] *eadem, Uwikłani w płć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

Clara dusi go na naszych oczach. W ten sposób nie tylko ocala wizerunek męża jako oryginalnego artysty. Dopuszczając się mordu, ratuje również wyobrażenie samej siebie jako przykładnej, zdolnej do poświęceń żony genialnego twórcy.

Widać zatem wyraźnie, że u Jelinek postać Clary nie jest wcale pogłębionym charakterem umotywowanym psychologicznie, lecz wyłącznie językową płaszczyzną – polem działania i wyrażania interesów sił dominujących w przestrzeni społecznej. Podejmując zarówno fizyczne, jak i werbalne działania, Clara wcale nie realizuje własnych zamiarów. Spełnia jedynie wymogi dyskursu, którego produkt sama stanowi, potwierdza i zarazem umacnia jego racje. Świadczy o tym najlepiej zakończenie dramatu Jelinek. Wtedy bowiem Clara jednoznacznie dokonuje restytucji mitu polaryzacji płci, a także ostatecznie zrzeka się swoich roszczeń do twórczej samorealizacji: „Osiągnięcia artystyczne leżą poza możliwościami kobiety... ponieważ dla kobiety liczą się tylko osiągnięcia naturalne, cielesne... Bo kobieta... jest czystą naturą” (s. 155).

Mogłoby się wydawać, że cytowane powyżej słowa świadczą o jakiejś ostatecznej osobistej klęsce, którą Clara jako kobieta ponosi w walce o prawo do twórczej samorealizacji. Nic podobnego. Dotychczasowa analiza jej poczynąń jednoznacznie przecież wykazała, że takiej walki w ogóle ona nie podjęła. Jako wytwór/element zastanego, społecznego porządku, opartego na męskiej dominacji, spełniała jedynie jego wolę, reprodukując nieustannie utrwalone w nim wyobrażenia kobiecości. Skąd w takim razie wzięło się u Jelinek owo uczucie rozpacz, które z początku traktowaliśmy właśnie jako silny bodziec popychający Clarę do zaciętej walki o prawo do twórczego rozwoju? Przecież z pewnością nie pochodzi ono z jej wnętrza. Tego bowiem – jako językowy szablon, produkt zastanych relacji władzy – wiedzy – pianistka wcale nie posiada. Gdzie zatem należałoby szukać jego źródła?

Odpowiedź na to pytanie okazuje się zaskakująco prosta. U Jelinek uczucie rozpacz rzeczywiście nie rodzi się w Clarze, lecz powstaje na poziomie teatralnego odbioru sztuki. Stanowi ono wynik działania świadomości męskiego widza. Wirtualną obecność tej świadomości jako instancji narzucającej czytelnikom/widzom określoną perspektywę oglądu/ interpretacji losów pianistki (perspektywę, której namacalnym odpowiednikiem staje się w dramacie postać D’Annunzia) potwierdzają męskie projekcje kobiecości, które przez cały czas oglądamy na scenie „teatru Jelinek”. Męski gest rzutowania na Clarę uczucia rozpacz zdradza zarówno wypowiedzi pianistki, jak i jej poszczególne działania potwierdzające obowiązujący układ sił i relacji społecznych. Najwyraźniej jednak gest ten daje o sobie znać w zakończeniu sztuki, kiedy Clara, na naszych oczach, restytuuje mit polaryzacji płci jako próbę racjonalnego uzasadnienia tego, co do tej pory robiła. Mit ten, sankcjonując istnienie binarnej opozycji mężczyzna (kultura) – kobieta (natura), w rzeczywistości dokonuje oceny, a zarazem hierarchizacji jej poszczególnych członów. Pozycja, jaką ten mit wyznacza kobiecie, jest niższa od tej, jaką zajmuje mężczyzna. Określa ją bowiem zawsze brak tego, co na mocy „naturalnego” prawa przysługuje wyłącznie płci męskiej. Dlatego też nie dziwi fakt, że

u Jelinek to właśnie męski widz śledzący poczynania Clary – kobiety i artystki – rzutuje na nią uczucie rozpacz. Źródła tego uczucia upatruje on przecież w jej „wybrakowanej”, kobiecej naturze. Naturze pozbawionej możliwości twórczej samorealizacji, która – zgodnie z tym, co głosi mit polaryzacji płci – na mocy „naturalnego prawa” przysługuje wyłącznie jemu – mężczyźnie.

Pojęcie „braku”, tego swoistego katalizatora rozpacz, na którym opiera się wyżej wspomniana maskulinistyczna definicja kobiecości, nieuchronnie nasuwa skojarzenie z melancholią opisywaną przez Zygmunta Freuda<sup>10</sup>. Skojarzenie to wydaje się o tyle słuszne w tym kontekście, że – jak się za chwilę przekonamy – pozwala nam, podążając za myślą Judith Butler, wykazać z całą mocą bezpodstawność twierdzenia o istnieniu pierwotnej, przeddyskursywnej natury, niezdeterminowanej politycznie i kulturowo. W dalszej perspektywie krytyczna rewizja pojęcia melancholii u Freuda umożliwia zatem także podważenie założenia, na którym mit polaryzacji płci, restytuowany przez Clare w zakończeniu sztuki Jelinek, żeruje, ugruntowując swoją definicję kobiecości.

Freud definiuje melancholię jako utratę przez jednostkę pierwotnego obiektu pragnienia<sup>11</sup>. Utratę tego obiektu pojmuje on jako bolesny, konieczny, a zatem również z istoty swojej naturalny etap w rozwoju każdego człowieka, kluczowy mechanizm tworzenia się ego i kształtowania się tożsamości płciowej jednostki, która wchodzi w przestrzeń życia społecznego. Sposób na poradzenie sobie z melancholią stanowi dla Freuda inkorporacja – włączenie utraconego obiektu do ego. Odtworzenie obiektu w ego staje się według niego podstawą identyfikacji płciowej dziewczynki bądź chłopca oraz przyczynia się do powstania tego, co nazywamy charakterem jednostki – społecznie akceptowalnego wzorca kobiecości i męskości. Jak słusznie zauważa Joanna Mizielińska, powołując się na prace Judith Butler, zilustrowany przez Freuda proces kształtowania się tożsamości seksualnej należałoby określić nie jako ujawnianie się czy też odkrywanie własnej „naturalnej płci”, lecz dosłownie jako „produkcję płci”. Proces ten w ujęciu Freuda odbywa się bowiem nie inaczej niż w ramach obowiązującej, założonej niejako *a priori* heteroseksualnej matrycy – identyfikujemy się przecież z tymi, których nie możemy kochać<sup>12</sup>. Butler w jednym z rozdziałów książki *Uwikłani w płć. Feminizm i polityka tożsamości*<sup>13</sup> to potwierdza, kiedy jednoznacznie wykazuje, że tabu miłości homoseksualnej jest poprzedzane u Freuda przez tabu kazirodstwa i stanowi warunek możliwości zaistnienia edypalnego konfliktu. Konflikt ten zakłada natomiast, że heteroseksualność pragnienia została już wcześniej osiągnięta. W pełni oczywiste staje się zatem to, że pojęcie płci przeddyskursywnej, niezdetermino-

<sup>10</sup> Zob. Zygmund Freud, *Żaloba i melancholia* [w:] K. Pospiszył, *Zygmunt Freud: człowiek i dzieło*, tłum. R. Reszke, Ossolineum, Wrocław 1991.

<sup>11</sup> Zob. Zygmund Freud, *Ego i id* [w:] *idem, Poza zasadą przyjemności*, PWN, Warszawa 1975.

<sup>12</sup> Zob. Joanna Mizielińska, *Melancholia małej dziewczynki. Rozważania o melancholii w kontekście prac Zygmunta Freuda i Judith Butler* [w:] *eadem, Płć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii querr*, Universitas, Kraków 2006.

<sup>13</sup> Zob. Judith Butler, *Freud i melancholia płci* [w:] *eadem, Uwikłani w płć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.

wanej kulturowo i politycznie, na którym mit polaryzacji płci ugruntowuje swoją definicję kobiecości, to czysta utopia. „Natura” w rzeczywistości stanowi tylko poręczne narzędzie „poprawnej” polityki płci, którą patriarchalny dyskurs władzy uprawia z całą bezwzględnością.

W ujęciu Judith Butler tożsamość płciowa jednostki, tożsamość bezpowrotnie uwikłana w kontekst kulturowy, sama staje się rodzajem melancholii, produktem straty, o której należy zapomnieć, żeby móc społecznie i indywidualnie funkcjonować. U kobiet owo zapominanie dokonuje się w opisanym przez Mizielińską procesie społecznego „udziwczęcia”:

Ważnym elementem „udziwczęcia” jest, pierwotniejsze od identyfikacji, odrzucenie potencjalnych obiektów miłości – efekt działania heteroseksualizacji samego pragnienia. To, o czym wolno nam zapomnieć, jeśli chcemy stać się rozpoznawalnymi w przestrzeni społecznej podmiotami, to nie tylko zestaw zachowań, kod ubierania się, sposób poruszania się wpisany w nasze ciała już w momencie narodzin, które następnie cytujemy/powtarzamy w całym naszym życiu. To również, a może przede wszystkim, wpisany w ową kobiecość społecznie sankcjonowany obiekt pragnień – zestaw osób, które możemy kochać i tych, których kochać nam nie wolno. Te z nas, które to czynią, czynią to wbrew kulturze opartej na pierwotnym wyparciu<sup>14</sup>.

Powyższe rozważania z pewnością rzucają nowe światło na opisane przeze mnie wcześniej zachowania Clary w dramacie Jelinek; zachowania, które interpretowałam zgodnie z koncepcją płci jako performatywu Butler. Powtarzanie przez pianistkę kodów związanych z kobiecością można bowiem uznać za odgrywanie „tej”, której nigdy nie mogła pokochać, za uwidocznienie straty, której nigdy sobie nie uświadomiła. Jak bowiem pisze Mizielińska:

nasza tożsamość, odtwarzanie przez nas norm płci, stereotypów z nią związanych, podobnie jak *drag performance* alegoryzuje stratę, która nie może zostać oplakana w żaden społecznie akceptowalny sposób. Stajemy się więc tymi, których nie możemy kochać, kochamy tych, którymi nigdy nie będziemy<sup>15</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że większość tekstów tradycyjnej literatury prezentuje męski punkt widzenia, narzucając go w odbiorze także czytającym kobietom. Jelinek natomiast, posługując się w *Clarze S.* figurą męskiego widza, który rzuca na tytułową bohaterkę uczucie rozpacz, nie tylko cytując przejmując ów schemat, ale także odsłania mechanizm jego działania. W dramacie Jelinek centrum scenicznego świata i zarazem uosobienie męskiego widza, którego projekcje kobiecości oglądamy na scenie, stanowi D’Annunzio. Jego męskie spojrzenie decyduje nie tylko o tym, kim jest Clara i jak ona działa. Spojrzenie to – co Jelinek wyraźnie pokazuje – narzuca również nam jako widzom/czytelnikom męski punkt widzenia. Tym samym przesądza ono zarówno o kształcie teatralnego/czytelniczego odbioru sztuki, jak i o interpretacji losów tytułowej bohaterki. I fakt ów najlepiej potwierdza – jak sądzę – analiza form (anty)ekspresji rozpacz Clary, którą – w niniejszym artykule – przeprowadziłam.

<sup>14</sup> Joanna Mizielińska, *Melancholia małej dziewczynki...*, *op.cit.*, s. 86.

<sup>15</sup> *Ibidem*. s. 80.

## BIBLIOGRAFIA

- Barthes Roland, *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, KR, Warszawa 2000.
- Butler Judith, *Freud i melancholia płci* [w:] J. Butler, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Butler Judith, *Subwersywne akty cielesne* [w:] J. Butler, *Uwikłani w płęć. Feminizm i polityka tożsamości*, tłum. K. Krasuska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008.
- Carlson Marvin, *Performans*, tłum. E. Kubikowska, PWN, Warszawa 2007, s. 266–271.
- Foucault Michel, *Wola wiedzy* [w:] M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski, Czytelnik, Warszawa 1995.
- Freud Zygmund, *Żaloba i melancholia* [w:] K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud: człowiek i dzieło*, tłum. R. Reszke, Ossolineum, Wrocław 1991.
- Freud Zygmunt, *Ego i id* [w:] Z. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, PWN, Warszawa 1975.
- Janz Marlies, *Clara S.* [w:] M. Janz, *Elfriede Jelinek* [oryginał], Metzler, Stuttgart 1995.
- Jelinek Elfriede, *Clara S.*, tłum. Sława Lisiecka [w:] E. Jelinek, *Clara S. – Nora – Zajazd*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999.
- Kochanowski Jacek, *Tożsamość i seksualność jako efekty ujarzmienia – wokół koncepcji Michela Foucault* [w:] J. Kochanowski, *Fantazmat Zróżnicowany. Socjologiczne studium przemian tożsamości gejów*, Universitas, Kraków 2004, s. 30.
- Mizielińska Joanna, *Melancholia małej dziewczynki. Rozważania o melancholii w kontekście prac Zygmunta Freuda i Judith Butler* [w:] J. Mizielińska, *Płęć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer*, Universitas, Kraków 2006.